

Árnyék és valóság
(Lukin Zsuzsa és Madaras József)

tosan – beszélnek, sűgők alkalmazása nem győz meg. Rokonszenvesek a siket szereplők, de nem járulnak hozzá az *élmény* felidézéséhez.

A háttérben zajló szépséges – és tökéletesen kivitelezett – árnyjáték vajon mit mond nekem? Nyers szexualitásról beszél? Fantáziákról? A klerikalizmus képmutatásairól? A mitológiai képek perverziből felcspapó szublimációjáról? Földi létünk, életünk beöntéses-irrigátoros nyomorúságáról? Ellenpontozza az előtérben folyó szalonjátékot? A szereplők tudattalanját – a nézők tudattalanját – vonultatja fel? Gyönyörű hölgyek vonulnak az árnyjátékban gyönyörű kalapokban... vágott gyermek- és felnőttkori szexfantáziák sorjájának... – transzcendens vágyakozás lebben fel a képen, és annak megcsúfolása... Sok mindent agyalhatnak, hogy hogyan kerül most mindez ide, ebbe az előadásba, de a valóságban és bennem, számomra nem szervesül bele.

Egyelőre még csak cserepeket látok – gyönyörűen, tökéletesen kimunkált tört cserepeket, de mintha nemcsak a nagy múlt törtmeléke kísértene fel, hanem mintha az előadás jósólna is: szembeszégül az elégedetlenkedőkkel – az elégedetlenkedő nézőkkel, amilyen ez alkalommal én is vagyok –, és Lukin Zsuzsanna hangján talán azt éneklő – ha nem is szavakban, nem is kimondva –, hogy: *de ismét készül a nagy mű!*

Reménykedjünk.

Én sóvárogva várom a következő Jeles-produkciót – a Jeles-produkciók sorjázását (mert e pillanatban mintha ez hiányozna; ha tetszik: a *folyamatos lehetőségekbe* lassan akár belefáradó rutin, melyből váratlanul – kegyelemszerűen – csap fel, lobban fel a vakító fény pillanata).

A rettenetesen hiányos színlapról feltétlenül ide kell még idéznünk a harmadik részben jól éneklő Patay Péter és nyomozásainkból a zeneszerző, Kondor Ádám nevét, abban a tudatban, hogy nagyon sokan maradtak itt, és most méltánytalanul említelenek (például az árnyjáték közreműködői; és tervezői? technikai kivitelezői?).

FORGÁCH ANDRÁS

Jeles a jelesben

■ SZÍNHÁZ A KÁLVÁRIA TÉREN ■

Nem emlékszem az elmúlt húsz évben olyan Jeles-előadásra, amelyikben ne történt volna valami. Hogy mi is ez a történet, az már nem olyan evidens, ehhez az előadások pusztá leírása nem visz közelebb. Ami ebben a tekintetben a Színház a Színházban (Play Molnár) című előadásban leginkább eligazít, éppen azok a mozzanatok, amelyek szinte véletlenül, a bajokból, a hiányokból és a meg nem valósult ötletekből, kis házi katasztrófákból jöttek létre (leginkább a szereposztásbeli változásokban, mert a próbák során kicserélődött néhány eredetileg elképzelt szereplő, és ennek koncepcionális következményei voltak: mondhatni, a koncepció a próbák során született meg, ami bizonyos szempontból ideális állapot), és emiatt, mivel legpregnánsabban a szereposztás rejti a szerkezetet (vagy jelenti meg, mint állványzat az átépítés alatt álló házat): ezt a szerkezetet visszafelé kell olvasni, mint a hébert. Részben ennyi történet: Jeles megtanít bennünket visszafelé olvasni.

Molnár kissé kényelmes konklúziója arról, hogy egy nő akkor is igazat mond, ha hazudik, nem lenne ehhez elegendő. Jeles mást mond: ő azt mondja, hogy nem a hazugság és nem az igazság az a két szélső pont, amelynek révén ez a viszony leírható, de még csak nem is a színjáték, amit a két ember egymással űz, és amihez a Kritikus asszisztál, és még csak nem is a szabad szex vagy a házasság diametrális ellentéte mint olyan, hanem az a feszültség, ami az egyes szereplők *külön* létezéséből fakad: nincs dialógus, ebben a látszólag hibátlan, perspektivikus nézőpontból megszerkesztett színdarabban minden széttart, minden leválik egymásról (ez itt most nem a mondanivaló helye, pusztán az elemzésé). A nagy művészet (vagy a trükk): a szétszedett, elemeire bomlasztott szerkezet egyben tartani, egészé formálni.

A harmadik, befejező részben Nemes Jeles Veronika és Ruttkai Iván duója a túlzott affektálás és a könnyed társalgási manírok párhuzamossága, melyet a korkülönbség még élesebbé tesz: az „örök női” teljesen pőrén áll előttünk, egy még nem egészen kész nő (egy leánygyermek) elővezetésében, miközben az „örök férfiúi” (ez a kategória érdekes módon nem létezik) egy a férfúságán túl levő, kicsit unott és bágyadt, leginkább a kártyaasztal melletti vagy a szivarszobában alkalmazott laza stílus felnagyításával születő üres, némi önsajnálattal megspékelt beszédmódban jelenik meg; beszédmódok ütköznek egymással, miközben a színpad másik oldalán a felvonás elején szinte csak egy pillanatra megszólaló mon-

gol énekes (Tuul Calman) beszédes hallgatása látszik. (Mintha aludna ez a szép ember valahol Mongóliában, egy vörös kővel teleszórt fennsíkon.) A diszfunkcionalitások totális harmóniája valósul itt meg, miközben a darab vékonyka cselekményeinek utolsó szála is elvarratik. Ami ehhez szorosan hozzátartozik, a háttérvetítésre – mely természetesen, már pusztá létezésével, megfejtésre ingerlő kulcsmozzanata az előadásnak – még visszatérek. Itt csak annyit jegyzek meg, hogy a párhuzamosság, a jelentések párhuzamos és majdhogynem véletlenszerű egymásra vonatkoztatása a magyar színházművészetben Jeles munkáiban teljesedett ki. Most a filmjeiről nem beszélek. Mindig ezt csinálja – de az egymás mellett elcsúszó világok az egyes előadásokban más és más jelentéshierarchiakat hoznak létre. Itt leginkább a legvilkkolt Erősz az a toposz, amely a mitologikusan historizáló és mai árnyjelenetekből az előadásra – a két dimenzióból, a képiből, de mozgásban levő képiből (mely mégsem mozgókép) a három dimenzióra, a mozduatlan három dimenzióra, mely mégsem tér, hanem a koncert forma konvenciója révén síkba van préselve – közvetlenül vonatkozatható.

Az előadás szerkezeti hármassága – vagyis az a tény, hogy *A testőr* három felvonását háromféleképpen, három erősen különböző hangsúlyú (és mégis, a lényeges pontokban titokzatosan érintkező) szereposztásban játsszák el a színészek és közreműködők (nemüket változtatva is) – evidens a nézőnek; de az, hogy

a mű (illetve az előadás) *igazsága* (vagy ha így jobban tetszik: lét-esztétikája) is visszafelé születik meg, már nem annyira. Természetesen tudjuk, hogy mindig a vég felől értelmeződik regény, vers, dráma és színházi előadás, hogy a műalkotásoknak nagyjából mindig (még Beckett-nél is) teleologikus szerkezetük van, szándék és megvalósulás, motiváció és annak lelepleződése, az idő beteljesülése adják mindig egy mű dinamikáját vagy értelmezhetőségét. Nem tehetünk mást, a végén „értjük meg”, hogy „miről szól”. Hacsak nem megyünk ki az előadás közepén.

Jeles azonban most mást is csinál. Vesz egy hatalmas, egy üvöltő evidenciát – mondjuk, Molnár Ferenc darabja (bár csupán látszólag könnyű megcsinálni), egy ilyen közérthető és populáris evidencia, szórakoztató és egyben tanulságos valami, amiről lehet beszélgetni szünetben és otthon, társalgási anyagot ad az embernek, de nem terheli meg túlzottan a szívet, a gyomrot (Molnár ütés- és kopásálló, rég túl van a könnyed szórakoztatáson, az utóbbi évtizedben kiderült, hogy némely darabjai ugyanúgy mindent kibírnak, mint Shakespeare-éi) –, szóval vesz egy népszerű színdarabot, és rábizza olyanokra, akik ennek a népszerűségnek és közérthetőségnek, hogy úgy mondjam, negatív lenyomatai, ha tetszik, áldozatai, ha akarom, totális ellentételezései. A súlyos artikulációs és hangterjedelmi korlátokkal küzdő Monyók Ildikó és Madaras József – emberi és személyes tragédiák sejlenek fel a háttérben – vagy a süketnéma Varga Györgyi és Király Zoltán Mátyás duója – akiről nem tudjuk eldönteni, hogy velük született fogyatékoságuk következtében voltaképpen mennyit értenek abból, amit csinálnak (mondanak), és ez hatalmas feszültségek szülője lehet, mert ők végig úgy színészek, hogy nem azok –, a drámabeli instrukciókat hol érezhető, hol eltűnő akcentussal beolvasó Narrátort játszó Bojka – nem elég, hogy Molnár nem írt ilyen szerepet, és hogy narrátori létezése korábbi Jeles-előadásokból való idézet, de fülünk hegyezésére késztet a mondatok-szavak megíramodása, megperdülése a szájában, amikor a pusztá akcentus vagy a kiválasztott leíró mondat válik az irónia, az idézőjel hordozójává –, valamint a Kritikus játszó, a mondatok felolvasása közben akaratlanul is meg-megbotló és azokat újrakezdő Hevesi András latens kettőse, akiknek színésze is folyton a nem színészet felől értelmeződik. De nem úgy nem színészek, hogy nem azok. Vibrálnak szerep és nem szerep között. Időnként bekattan valami:



Árnyjáték

és a pillanat tökéletesen a helyére kerül. És nem csupán azért, mert megszokjuk a játékot, és elfogadjuk az új szabályokat. Hanem azért is, mert magát a vibrálást, a jelentés megszűnését, megszületését szokjuk meg, és azt vetítjük vissza a színészekre, akik ráadásul mankóval játszanak: a szöveg előttük van. Hiszen ez az előadás a szövegről szól, mondhatnánk. De nem arról szól. A szöveg megtörténik. A szöveg történik meg. (Kurtág tud ilyen hangsúlyokat teremteni: bebizonyítani, vagyis felmutatni, hogy az egyes hang önmagában létezik, és egyenértékű komplett regényekkel és szimfóniákkal.)

Jeles „fura ötleteivel” kapcsolatban mindig fölmerül az emberben (egyik látványos, meg nem valósított ötlete, hogy törpékkel megrendezné a *Romeo és Júliát* – ilyen jellegű projektjeinek száma jóval nagyobb, mint megvalósult előadásaié), hogy ezek csupán „ötle-

tek”, hogy ötletszerűségükben jelennek meg az ember előtt, és hogy kifejtetlenek maradnak. Nos, ez az egyik „történet”, melyet írásom elején említettem, ez a látszólagos kifejtetlenség: hogy az ötletek itt-ott kidolgozódnak, itt-ott pedig nyersen, szinte szüzen jelennek meg az előadásban, mint félig kidolgozott kövek egy még nem teljesen elkészült foglalatban. Az ötletek itt különleges nézőpontok, trükkös perspektíva-vonalak, mint egy-egy Escher-grafikán, ahol a művész tréfát űz a szemünkkel, a művészet az, ha ezek az ötletek megvalósíthatatlanságukban is megvalósultnak tűnnek. Vagyis ötlet mivoltukban befejezettek, miáltal nem vesznek el spontaneitásukat, és mégis végső közlésekre képesek. Jelesről már leírtam egyszer, hogy voltaképpen (hiába van két diplomája) autodidakta: mindenre ott és akkor akar rájönni, amikor csinálja, és ehhez képes eltörölni saját korábbi tudását is, ha muszáj, mert szeret a kezdőkockára lépni. A kezdőkockára lépés mozdulata az egyik legrokonszenvesebb művészi képessége.

A *testőr* kompakt és a szellemességre (bonmot-kra) legalább annyira, mint az emberismeretre építő drámairói konstrukcióját Jeles zavarba ejtő módon, három teljesen különböző szögből mutatja meg (háromszor fut neki, és a végén mégsem fejezi be) – és a dinamikus előrehaladás közben rendíthetetlen *állóképeket* terem, mert mindhárom felvonásban (amelyekben, ugye, „fejlődés” és „kibomlás” mutatkozik) *egy és ugyanazt a szituációt* hozza létre (mindig a nullaponttól indít: ez Jeles egyik erénye, egy előadáson belül a nullapont megteremtése). A látszólagos előrehaladást mozdulatlan, sőt, mozdulatlanságra kényszerített színészekkel ábrázolja (lásd Monyók és Madaras „harangruhája”, amelyben még kezük, karjuk sincs, csak fejük és csupasz válluk, vagyis nem elég, hogy nincs testük, ráadásul még meztelenek is). Ilyenképpen az előadás maga egy opera koncertelőadása, ha a formáját nézem, vagyis operává stilizálódik fel a társalgási dráma, ennek minden előnyével és hátrányával, és Jeles a többi szereplőnek is csak minimális mozgást engedélyez, amilyen, mondjuk, egy székről való felállás vagy egy maszk levétele, vagy a süketnéma partner vállának megérintése a végső után, amely tisztán funkcionális gesztus, és mégis felruházódik valamilyen rituális értéktöbbséggel, egy rítus része lesz, melynek végső célja ez az előadás. Ez a finom érintés, a mellettük álló partner finom megérintése figyelmeztetés, de egyben segítség is, ugyanakkor, mivel képzett énekesek, Lukin Zsuzsa és Patay Péter élnek ezzel a gesztussal, az előadás – vagy az opera – belső ritmusának *kivetítése* is – hasonló ahhoz, amit a Sógót játszó Krasznahorkai Ágnes nyújt Madarasnak. Ő egyszerre visszhang, megkettőzés, motívum előját-



Lukin Zsuzsa (Énekesnő) és Madaras József (Színész)

Schiller Kata felvételei

szása, elsősegély, szövegértelmezés: mindez együtt, a maga komplexitásában. Megjegyzendő, hogy mivel kétszer láttam az előadást (két hét telt el a két alkalom között), megfigyelhettem, milyen bámulatosan komplex viszonyt építettek ki a színpad jobb oldalán Madaras és Krasznahorkai. Madaras egyre jobban birtokolta a szöveget, már nem szorult sűgóra, sőt, olykor ingerülten a szavába vágott, a sűgőt megzavarta, aztán lendületesen előrevágatott, megtorpant, akkor segítséget kért, és a Színész szerepe ebből az indázó szimbólusból született meg, a Sűgó, mint gyógyó a Paradicsom fáján, ott tekergett a „monokróm” Madaras előtt, mögött, szövegük kánonban szólt, suttogás volt és sikoly egyszerre.

Soha ilyen tisztán mozdulatlanság (időben és térben való mozdulatlanság) nem szembesült az úgynevezett drámai szöveggel a színpadon Jelesnél (mint minden korábbi előadásában, itt is eljutott egy határértékig). A 24 *Haikuban* (1984), mely annak idején egyfajta újrakezdés volt Jeles művészetében, a színházi kísérletek közül az első: egy-egy mikroszituáció lett képpé, ősképpé. Ezek a haikuk most új alakban, a színészek mögötti árnyjátékban jelennek meg (nem mondom, hogy köszönnek vissza, mert az előadásnak ez a része most úgy funkcionál itt, mint a „film” – fekete-fehér némafilm vagy animációs film, a lehető legegyszerűbb eszközökkel, homokképek

és fényeffektusok társításával), valamilyen perverz vagy démoni, vagy apokrif szcénákban: a létezés alatti hétköznapiságnak és a majdhogynem manierista-barokk allegorikus arisztikumnak az összekapcsolása történik meg, sajátosan visszatérő elemekkel – utalok itt a Czene Csaba által megjelenített, önmagának beöntést adni nem tudó, kóbor, nyugtalan vénasszony figurájára vagy a keresztre feszített csecsemőre, egyáltalán a születés és a gyermeki ártatlanság körüli képekre, az akasztott emberre, akinek fogsorát kiharapják, s amit ehhez hasonló vad, álomszerű, erotikus fantazmagóriák követnek látszólag szeszélyesen – ha leválok a színészekről és a szövegről, és a képre meredek, mert talányos vagy visszatartó, akkor a szöveg a kép értelmezésévé válik. Ha leszakadok a képekről, mert már csupán egy megismételt jelenet variációjának érzékelem, és ezáltal mintegy csak a szemem sarkából figyelem, és ehelyett a színészek arcára szegezem a tekintetem, akkor afféle kaleidoszkópnak látom őket, melynek üvegdarabkáit a véletlen forgatja a szemem előtt: akár elfogadom e képeket, akár nem, állandóan vonatkoztatni kényszerülök, és abban a pillanatban, hogy ezek a „félíg kész”, félíg befejezett, félíg kibontott elemek vonatkoznak egymásra (és még a darab humora is, az eredendő és az előadás által hozzáadott humor megszólal), akkor annak a tragikus-ironikus hangnemnek paradox színpadi megvalósulását érzékelem, amelyet Thomas Mann, a maga kissé pedáns módján, Kafkáról szólva (akit „nagy vallásos humoristának” nevezett) írt le először *A kastély* amerikai kiadásához írt előszavában.

Jeles különleges képessége, hogy helyzetbe tud hozni embereket és műveket. Molnár Ferenc műve számomra úgy jelent meg ebben az előadásban, amit egy Petri-idézzel tudok legpontosabban rögzíteni: „Felirattörödék egy lyukacsos kövön, / amit bizonynal elhengeríteni kéne.”

JELES ANDRÁS: SZÍNHÁZ A SZÍNHÁZBAN (PLAY MOLNÁR) (Városi Színház)

ZENE: Kondor Ádám. **ANIMÁCIÓ:** Szalay Miklós. **LÁTVÁNY:** Perovics Zoltán. **DESIGN:** Czene Csaba. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Madarász Bálint. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Lippai Krisztina. **RENDEZŐ:** Jeles András.

SZEREPLŐK: Madaras József, Király Zoltán Mátyás, Ruttkai Iván, Monyók Ildikó, Varga Györgyi, Nemes Jeles Veronika, Patay Péter, Lukin Zsuzsa, Bojka, Hevesi András, Sáfár Kovács Zolt, Gruiz Anikó, Krasznahorkai Ágnes, Tuul Calman, Czene Csaba, Kulcsár Tamara, Mázló Tímea, Szalontay Tünde, Perovics Zoltán, Váradai Gábor.